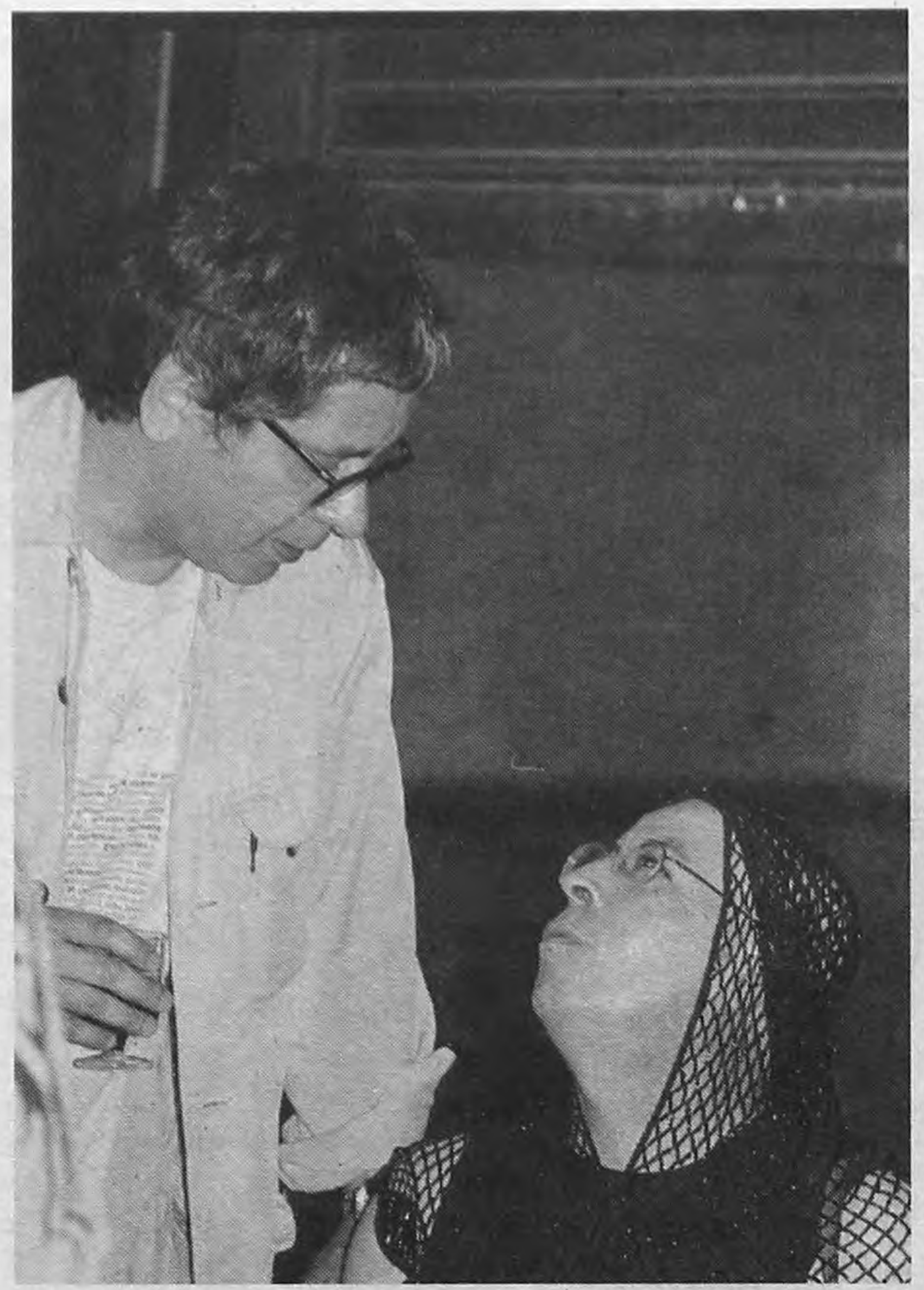


RODRIGO FRESÁN Elige tu propia Susan Sontag
EN EL QUIOSCO *Zigurat*, revista de comunicólogos
LUGARES Cabaret Voltaire
RESEÑAS Cozarinsky, Laiseca, Leavitt, Márquez, Ocampo

Fabricante de perlas

La exquisita editorial chilena LOM comienza a distribuir sus libros en Argentina y como presentación de su catálogo invitó al gran escritor trasandino Pedro Lemebel, cuyas extraordinarias crónicas, aguafuertes y retratos radiofónicos, reunidos en *De perlas y cicatrices*, fueron presentados el pasado sábado 30 en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

FOTOS: SEBASTIÁN FREIRE



LEMEBEL CON PATRICIO CONTRERAS (ARRIBA) Y CON LOHANA BERKINS (DERECHA)

EL TEST ANTIDOPING
(O "VIVIR CON UN SUBMARINO POLICIAL EN LA SANGRE")

POR PEDRO LEMEBEL

Será que para el Estado los ciudadanos siempre seremos cabros chicos, a quienes se les revisan las uñas, el pelo y las orejas por si encuentran una mugrecita, un rastro de farra, una colilla de pitos, o un simple tufo a alcohol para echar a andar su maquinaria represora. El pulpo de mil ojos que implementó la democracia como custodio de la libertad.

Tal vez, aún no se evaporan los sistemas opresivos que enfermaron de paranoia a este país y por lo mismo los alcaldes andan poniendo cámaras de vigilancia a la pesca de algún desliz, al cateo de alguna subversión, para justificar los mil ojos filmadores que sapean la aburrida vida de los chilenos. Así, nos fuimos acostumbrando a los guardias de seguridad hasta en los baños, contestamos educadamente las encuestas preguntonas que indagan sobre qué comimos ayer y de qué color era el condón que usamos, por quién vamos a votar y si preferimos la cuidadosa programación del Canal Nacional o el zaping con Diazepán para soñar en colores. Día a día, los sistemas de vigilancia agudizan su microscopio acusete, acostumbrándonos a vivir en un zoológico alambrado de precauciones, para proteger el tránsito sin emoción de la lata nacional.

Es posible que muchos se sientan cómodos en la castidad fichada de estos sistemas. Quizá, les acomoda el paisaje enrejado de sus condominios, la música chillona de las alarmas y el trato indiferente de los porteros automáticos. Tal vez, siempre fueron niños protegidos por nanas e institutrices que reemplazaron al paco de turno. En fin, los ricos siempre tuvieron cajas de seguridad, rejas y candados para proteger sus alhajas y títulos de dominio. Pero ¿y los otros, los picantes arribistas que no quieren llamarse pobres, que le ponen alarma hasta a las bicicletas? Los pobladores que envuelven de rejas sus pobres pasajes remedando los condominios del riquerío. Como si el televisor de 23 pulgadas y el minicompact, que todavía no se paga, valieran la pena de vivir enjaulados, transformando el cotidiano pasaje en una galería de cárcel. Principalmente cuando este segmento social es el más sospechoso, la piel morena más perseguida, esa timidez de poblador que no se disimula con un *jeans* Levi's. Esa inestabilidad social del crédito que obliga a ponerse corbata y buscar trabajo, enfrentarse continuamente con la ficha social de los busca pegas. Los jóvenes de terno que madrugan para hacer la cola frente a esas oficinas que ofrecen empleo en el diario. Y cuando todo está bien, cuando la secretaria le dijo que el puesto era suyo, cuando le aseguró que el currículo había sido aceptado por la gerencia, cuando le repitió que todos sus papeles de estudio, honorabilidad y antecedentes cumplían los requisitos; después que el gerente en persona, un rubio un poco mayor que él, le dio la mano y lo miró con aprobación de arriba abajo, justo ahí, aparece la sorpresa; la secretaría con el lápiz en la boca diciendo que lo único faltante es el test antidrogas y el test del sida para que se haga cargo del puesto. Y ahí mismo se evaporan todas las ilusiones de trabajo, porque hace unos meses él estaba en un reventón de deprimido que de seguro va a salir a todo cinerama en el examen del pelo. Porque ese análisis es como una radiografía al pasado, y vaya a saber uno qué le sale o qué le inventan.

Así, nuevas disposiciones laborales exigen el humillante test antidrogas. Como si no bastaran los sistemas de control montados parainhibir la pasión urbana, ahora introducen en la sangre la araña intrusa del empadronamiento. El ojo voraz que persigue linfocitos drogos o células ebrias de carrete para satisfacer la alba moral de la patria democrática. La caza de brujas reguladora, que apunta con su uña sucia la tímida matita de mariguana. La inocente yerba del volado que amortigua la pena y hace más soportable la misa feudal de la moralina chilena.

LAS SIRENAS DEL CAFÉ
(O "EL SUEÑO TOP MODEL DE LA JACQUELINE")

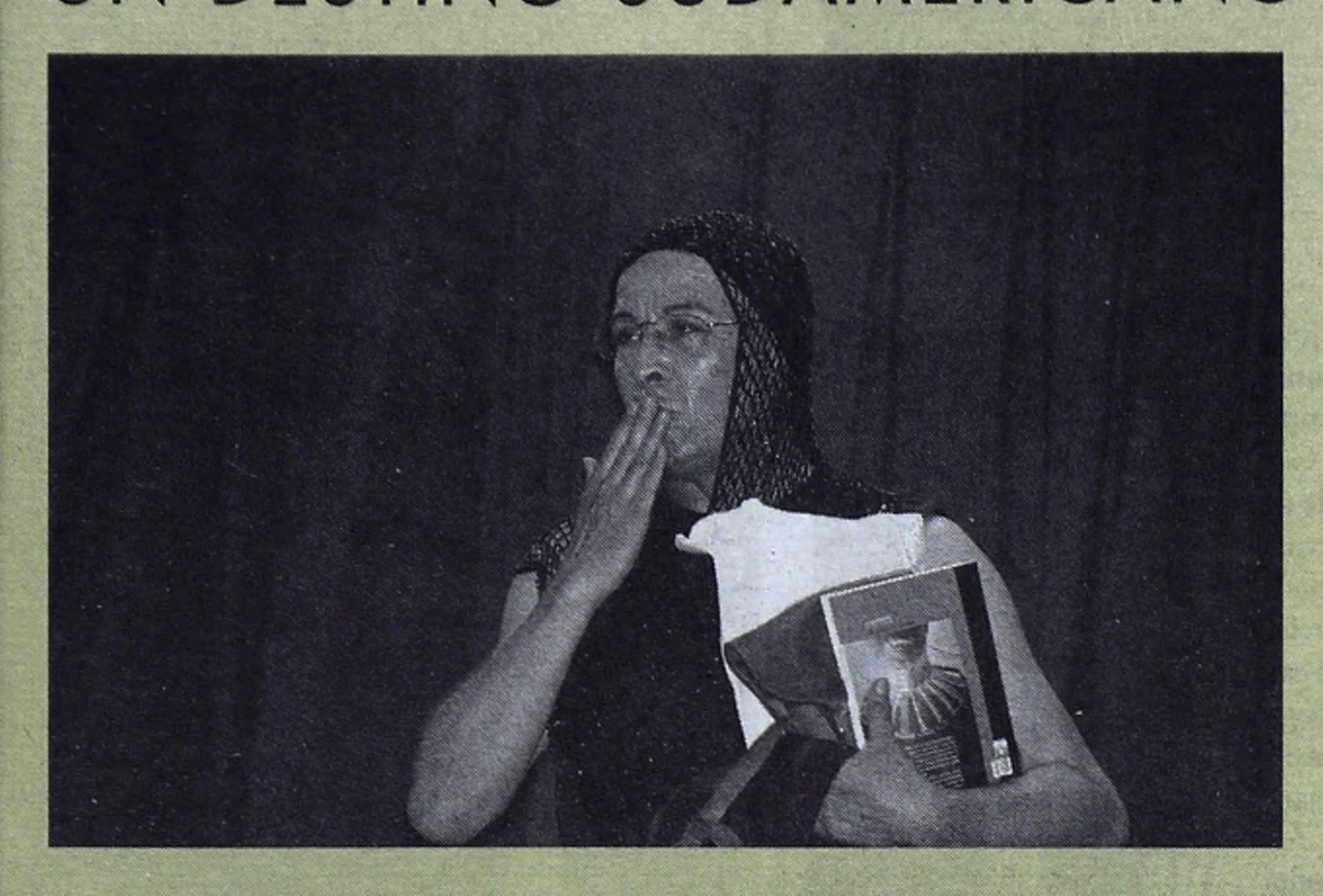
POR P. L.

De andar desprevenido dando vueltas por el centro de Santiago, mirando vitrinas y ofertas y más vitrinas con maniquíes tiesos que encumbran la moda veraniega, la moda de temporada o las últimas liquidaciones antes del invierno. De caer en esa hipnosis de la calle céntrica donde se colorea el consumo de las pilchas que lucen las muñecas plásticas de los escaparates. Esos cuerpos androides de risa acrílica y peluca sintética. De mirar a la pasada la vitrina de un café, donde los mismos maniquíes se mueven, se pasean detrás de un mesón mostrando un bosque de largas piernas enfundadas en finas medias y cortísimas minifaldas. Todas bellísimas con sus pelos brillantes y maquillaje de set televisivo. Todas atentas sirviendo cafecitos, complaciendo el voyerismo de los oficinistas que, a la hora de colación, babean mirando este acuario de sirenas en día claro. La tropa de clientes que tienen los Cafés para Varones en el corazón de la capital. Tal vez, una nueva forma de prostitución donde el ojo masculino se recrea recorriendo los cuerpos de estas diosas admirables. Las chicas del café, las aeromozas de la fiebre express, las azafatas de la calentura al pasar, modeladas por las propinas y el mísero sueldo que las expone con sus presas al aire del vitrineo urbano.

Sería fácil condenar este consumo del cuerpo femenino, diciendo que es un refinado puterío de remate público. Sería obvio apuntar con la uña sucia de la moral este negocio erótico de los "Nuevos Tiempos". Pero las únicas perjudicadas serían las chicas que llegaron a este oficio con sueños de gloria. Las nenas de pobla que ilusionaron ser modelos top, actrices de teleserie, misses de primavera para lucir la ropa de los maniquíes que vieron tantas veces cuando acompañaban a su mamá al centro. Más bien ellas, las hermosas jóvenes proletas; la Solange, la Sonia, la Paola, la Patty, la Miriam, o la Jacque, siempre quisieron ser maniquíes, sentirse admiradas por otros ojos diferentes a la patota de la esquina. Y la meta siempre fue salir del barrio, triunfar, ser otras, estudiar cosmética, maquillaje y modelaje. Desfilar en esas academias rascas que ofrecen Hollywood en tres meses, por cómodas cuotas mensuales. Pero al terminar el rápido curso, después de aprender a pintarse, a caminar como cigüeña y a fabricarse ese alero de chasquilla. Después del pobre desfile de modas que se organiza para la graduación. Luego de sacarse fotos con los papás mostrando el diploma, lo único que queda de ese ilusionado glamour es el diploma y la foto colgada en un marquito. Lo único que recuerda ese sueño de princesa es la foto a color, donde la Jacque se veía tan linda esa noche, sonriendo ingenuamente para la posteridad.

Pero luego, al pasar los meses, al llegar el agotamiento de entregar fotos y fotos y currículos en las agencias publicitarias, al ser humilladas en citas y reuniones con gerentes de marketing que tenían otras intenciones, las bellas Cinderellas guardan el diploma con las cartas de recomendaciones y certificados de liceo. Y sólo queda la foto de graduación en el marquito, mirándolas cuando salen por la puerta con el diario buscapegas bajo el brazo. Porque de pensar su inevitable futuro allí en la pobla; casadas, gordas, llenas de guaguas, maltratadas por el marido, chasconas y grasientas en el oficio doméstico del matrimonio obrero, se deciden por el aviso del periódico que ofrece trabajo a señoritas de buena presencia en el Café para Varones. Y allí, detrás delmesón, a medio vestir con el taparrabo que usan de uniforme, pintándose las uñas y retocándose continuamente el maquillaje; siguen soñándose modelos top cuando caminan tras la barra para servir el cafecito. Siguen modelando para el ojo masculino que las desnuda a distancia. Mientras se arreglan los visos dorados de la tintura barata que les corona el pelo, las chicas del café siguen posando, como sirenas cautivas, en el acuario erótico del comercio peatonal.

UN DESTINO SUDAMERICANO



Presentaron *De perlas y cicatrices* Luis Gusman, Roberto Ferro y Fernando Noy. María Moreno hace lo propio desde las páginas de *Radarlibros.*

POR MARÍA MORENO

De perlas y cicatrices se organiza en una suerte de ramos florales cuyas fronteras temáticas y estilísticas son difusas puesto que Lemebel (¡qué risa dan en su caso las resonancias de este adjetivo!) es un "cronista orgánico": "Sombrío fosforecer", "Dulce veleidad", "De misses, reinas, lagartijas y otras acuarelas", "Sufro al pensar", "Relicario", "Quiltra lunera", "Flores plebeyas", "Relamido frenesí" y "Soberbia calamidad, verde perejil" son los nombres de las secciones de *Perlas y cicatrices*. Parecen puro goce de bautizo, como el que el autor desplegó al elegir el apellido materno para firmar sus obras, o tal vez picaresca artesanal para dar consistencia a lo que nació como fragmentario, cotidiano y oral: las crónicas de *Perlas y cicatrices* son crónicas dichas por Lemebel a lo largo de dos años en el espacio "Cancionero" de Radio Tierra de Santiago. Escraches de lamé, invectivas plebeyas, retratos y tributos al santoral laico popular y miniaturas geográficas conviven en una prosa que ha canibalizado todos los géneros hispanoamericanos para retrazar el mapa de Santiago, convirtiendo la crónica en justicia poética.

No hay en esta selección disociaciones entre la denuncia social, el epitafio colectivo y la voluntad estética, como no la hay entre perlas y cicatrices. Ya que la perla misma es una cicatriz de la ostra, ponzoña de nácar que petrifica lo que no puede borrar.

Después de Roland Barthes, nadie como Lemebel para extraer la sustancia mayor de lo nimio, su soporte económico político; nadie tan capaz como él para descubrirlo hasta en los distintos modos de la nieve en los picos de los Andes: "Lo que en una parte de la ciudad es un maná estético y gratuidad deportiva, en otra se transforma en drama y destrucción. El mismo aletazo que arranca de cuajo el techo de algunos, para otros es un cubo de hielo que cruje en whisky entibiado por la chimenea. El mismo sobresalto de las goteras, en la Parva es un bostezo felino que mira con cristales ahumados caer copos tras las ventanas". O en la enumeración caótica de los cultivos balconeros de los humildes: "Tarros, bacinicas y teteras donde las viejas cultivan plantas pobres, esos cardenales y suspiros, esos mantos de Eva, esas plantas espinudas que sobreviven pese al meado de los volados, las chinitas y las matas de ruda y toda esa ordinariez de jardín rasca".

EL NEOBARROSO EN CUESTIÓN

En un artículo titulado "Testimonios de los sobrevivientes", Héctor Schmucler planteaba cómo en el interior de los grupos revolucionarios de la década del setenta en la Argentina persistía la escisión capitalista que separaba a los ideólogos de los hombres de acción, a los que desean y a los que luchan, a los que desean transformar la subjetividad y a los que intentan tramar colectivos.

Ese modelo fragmentador se inscribió en los géneros del periodismo del período democrático a través del trabajo de algunas figuras ligadas a la militancia, con la evidente hegemonía de la investigación y, dentro de ésta, la de las violaciones a los derechos humanos. La prosa de prensa separa –en crónicas de color, columnas especializadas, análisis político, zonas de entretenimiento– a los que piensan de los que narran, a los que interpretan de los que levantan testimonio. La estrella pasó a ser el cronista en peligro, como garante del cumplimiento de la ley jurídica, donde el periodismo se homologa a periodismo político, la verdad coincide con la sentencia y el estilo y, aunque no renuncie al rasero literario marcado por Rodolfo Walsh, instala un ademán ascético y apolíneo como si adoptar una lírica modernista para los derechos humanos fuera una violación de los mismos en el corazón de una lengua herida a través de las nuevas acepciones de la palabra "desaparecido".

Como si para contar ciertas cosas hubiera que renunciar a los goces de la retórica y el uso del español debiera limitarse, en una suerte de voto de abstinencia, a su función instrumental a la manera de un ritual de duelo que no cesa. Entonces uno se pregunta qué humus de izquierda produjo una figura como la de Pedro Lemebel, capaz de describir a Claudia Victoria Poblete Hlaczik en los siguientes términos: "Al mirar su foto y leer su edad de ocho meses al momento de la detención, pienso que es tan pequeña para llamarla *Detenida Desaparecida*. Creo que a esa edad nadie tiene un rostro fijo, nadie posee un rostro recordable, porque en esos primeros meses, la vida no ha cicatrizado los rasgos personales que definen la máscara civil. (...) Desde qué sueño infantil recuperarla sobresaltada, bruscamente despierta por los bototos pateando la puerta. Los enormes zapatos que entraron en su mundo pitufo, pisando los juguetes que le tenían sus papis en aquella pascua".

Es cierto que tenemos un Martín Caparrós como el más visible resistente a que la crónica quede sumergida en las secciones Sociedad o Información General, pero su mirada no deja de ser la de un escritor que también hace crónica, y su construcción como cronista es más la de un cronista viajero a lo Gómez Carrillo, inscripto en la tradición de la crónica como ademán cosmopolita, que la de un cronista popular.

Además, los cronistas porteños aún no han dibujado en su mapa los nuevos sujetos de la ciudad neoliberal: si la crónica fue en principio conquista y luego reconquista, a la Argentina le falta ese nuevo catálogo de retratos populares que no caben en la tasa de la clase o de la denuncia social.

Lemebel dictamina como cursi al consumismo de los *high life* del pinochetismo, mientras que su propia aparente cursilería cambia de signo al convertirse en cita de géneros como el bolero, el dicho popular, el melodrama.

MODERNISMO Y TESTIMONIO

La conexión modernista que preserva Pedro Lemebel, los porteños la perdimos de cuajo en dos momentos. El primero fue cuando la consolidación del Estado a manos de la generación del ochenta y las que vinieron exigió una ficción de ser nacional que patologizó la lírica modernista con la etiqueta de "neurastenia".

Sylvia Molloy conoce muy bien los versos perfectos del poeta anónimo, autor del "Poema de la pantera" y "La Venus Felatriz" publicados en los *Cuadernos de Psiquiatría* de José Ingenieros, donde la nota al pie asociaba el despilfarro de tropos a una fiebre antisocial no rentable para el Estado. La pluma del cisne de Rubén desapareció con los textos de Juan José de Soiza Reilly, Enrique González Tuñón o Charles de Soussens, chupados por la luz de Roberto Arlt y recluidos en la categoría bohemia que sepulta la obra debajo del personaje.

En segundo término, la nueva ascética instalada por Borges y el grupo *Sur*, que marcó aun a sus adversarios ideológicos y que asociaba los fastos del español a la guarangada consumista de nuevos ricos, sirvió para consolidar ideales de economía.

En los orígenes de la prensa porteña del siglo XX, el cocoliche se instauraba como figura pedagógica para poner en su sitio al segregado personaje de la inmigración mediante la carcajada a la que se invitaba al lector a través del uso de un lenguaje inverosímil. Entonces, cronistas como Fray Mocho o Félix Lima opusieron al cocoliche la fonética que trataba de registrar con precisión los modos lingüísticos de los subordinados, mientras les permitía el pasaje a la lengua escrita.

Pedro Lemebel utiliza ese recurso que Carlos Monsiváis organiza como uso impreso del habla cotidiana. Por ejemplo, en el bello "Solos a la madrugada", que relata el encuentro del cronista con un joven choro que resulta ser un oyente de Radio Tierra venido de la cárcel: "Me acuerdo de que a las ocho, cuando dan tu programa, adentro jugábamos a las cartas, porque no hay na' que hacer. ¿Cachai? La única entretención a esa hora era quedarnos callados pa' escuchar tus historias". La violencia agazapada de la que da cuenta el texto parece encontrar una conciliación con la entrada del habla forajida del personaje mientras que el cronista evoca a Sherezade: salva la vida porque el sultán malandra lo reconoce por su voz en la radio cuando él leía lo que escribía. Lemebel dictamina como cursi al consumismo de los *high life* del pinochetismo, mientras que su propia aparente cursilería cambia de signo al convertirse en cita de géneros como el bolero, el dicho popular, el melodrama; o en el uso del cristalizado fraseo popular, donde la lengua no es estilo de un "único único" sino archivo común abierto al público.

Durante una entrevista que le hizo en la radio, Fernando Peña usó su terrorismo burocrático para insultar a Lemebel con el mote de "resentido", confundiendo una estrategia política de cronista popular con la expresión de un sentimiento.

El resentimiento es, en Lemebel, odio renovado a toda forma de *establishment*, enrostramiento a los poderosos por sus usufructos sátrapas, perpetrados en nombre de faltos y despojados, exageración metafórica (el quilombo, el escándalo, el llanto y la extorsión como performance de la resistencia).

En los textos de Pedro Lemebel, el resentimiento no habla *en nombre del* pobre sino que se sitúa al lado, *comparte* su posición. Que las crónicas de *Perlas y cicatrices* sean en verdad aguafuertes (instalan un "suele pasar" en lugar de un "pasó"), las despega del imperativo de la noticia y del referente propios del periodismo, aun del llamado "nuevo", que languideció a partir de 1970.

Si la crítica trazó estratégicamente un Puente de Plata para el neobarroco, ahora se necesita un nuevo Paso de Los Patos para que, por donde pasó el Padre de la Patria de los libros escolares, vuelva la artillería del Pedro Lemebel cronista y nos libere de la parquedad borgeana con capitales metafóricos de la Selva Lacandona enviados por Helena Poniatowska y Carlos Monsiváis.

EL MALESTAR EN LA CULTURA


POESÍA COMPLETA I
Silvina Ocampo

Emecé
Buenos Aires, 2002
392 págs.



POR MAX GURIAN

Taimadamente celebrada por sus contemporáneos por la sensibilidad femenina de su obra, Silvina Ocampo supo trazar, saboteando los mandatos de su clase, una narrativa de extemporánea felicidad. La edición del primer tomo de su poesía completa –a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi– permite redescubrir, a lo largo de una década de labor poética, las estrategias retóricas de una escritora de sigilosa irreverencia.

Los cuatro libros que componen este volumen están sitiados por métricas tradicionales y obsesivas rimas consonantes. La forma poética, como la cultura de elite, es una herencia que Ocampo acepta y recrea aquí sin aspavientos: la elección de un vocabulario desprovisto de altisonancias y la renuencia al lirismo desatado que imponía la época para su género constituyen las evidencias inaugurales de sus desvíos literarios. Ya en su primer libro de poemas, *Enumeración de la patria* (1942), se vislumbran, entre la verdura terrateniente y el bestiario clasicista que colman los versos, la reticente indagación del yo, el rumor erótico y la ironía que se amplificarán en sus obras posteriores. En circunspecta disputa con lo normativo, Ocampo tensa los límites para forjar su diferencia. Como contrapartida de la figura pública de su hermana Victoria, Silvina erige una voz que privilegia los modos digresivos y los tonos menores. Aun sin la radicalidad de sus relatos, sus poesías circunvalan la identidad entendida como secreto, y escenifican el juego de la soledad en jardines privados, míticos, que más tarde habrá de resignificar Alejandra Pizarnik en la literatura argentina.

En uno de los textos incluidos en *Poemas de amor desesperado* (1949), escribió: "Todo lo he recibido. Ah, nada, nada es mío. [...] Soy diferente a mí, tan diferente, como algunas personas cuando están entre gente". En otras palabras, Ocampo, amante del silencio –"sobre todo escribo para no tener que hablar"–, se interpela en lo entredicho para dirimir su propia inserción en el campo cultural de los años cuarenta.

Completan el volumen las traducciones de poesías del inglés que Ocampo realizó para *Sur* en 1947, y tres poemas publicados en revistas y antologías. Dos de estos últimos textos –"Esta primavera de 1945, en Buenos Aires" y "Testimonio para Marta"– revelan un rasgo de su producción desleído por la crítica, velado por la autora: la remisión a la historia. La política irrumpe sin vacilación como condena al autoritarismo; el nazismo durante la segunda guerra mundial y el peronismo se fusionan bajo la común denominación de tiranías. Con espíritu de aliado, Ocampo ya había incurrido en este terreno en los "Epitafios" que dedicó a los soldados alemanes e ingleses, textos reunidos en *Espacios métricos* (1945).

Embutida por su biografía entre dos paladines de las letras locales y producto de una clase tan refinada como opresiva, Silvina Ocampo fraguó, en los intersticios que supo conseguir, una mirada estrábica: examinó con celo las pasiones de los hombres y sondeó con agudeza su propio malestar en la cultura. ♔

EL NOMBRE PROPIO

MARTIN BAUMAN
David Leavitt

trad. Jaime Zulaika
Anagrama
Barcelona, 2001
464 págs.

POR DANIEL LINK

La última novela de David Leavitt, editada originalmente en 2000 y traducida por Anagrama el año pasado, llega con considerable retraso a las librerías argentinas. Y, sin embargo, llega en el momento más oportuno, porque leída en continuidad con *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez (ver reseña en esta misma edición), *Martin Bauman* resulta, sorprendentemente, su reverso exacto, casi como si se tratara de un ejercicio de estilo destinado a contar lo mismo desde otro punto de vista: la mirada *gay* en el caso de Leavitt, la mirada heterosexual en el caso de García Márquez; la soltura conversacional como evolución de su militancia minimalista juvenil en el caso del norteamericano, la exuberancia y el barroquismo lingüístico en el caso del colombiano; la facilidad de una carrera signada por una sociedad opulenta vs. el hambre y los rigores de una vida latinoamericana.

Si, juntos, *Martin Bauman* y *Vivir para contarla* funcionan como el síntoma de una época es porque coinciden en su carácter autobiográfico (no importa tanto que *Vivir para contarla* se declare una "memoria" y *Martin Bauman* se presente como una ficción), a partir del cual sus autores retoman y reordenan las piezas de sus vidas que, antes, habían formado parte de sus ficciones. Y coinciden, además, en la perspectiva temporal del relato, que comienza hacia los veinte años (diecinueve, en el caso de Leavitt; veintidós, en el caso de García Márquez), retrocede hasta la infancia y avanza sobre los años de formación hasta los primeros éxitos reconocidos de ambos escritores.

La insolencia de una coincidencia semejante obliga a reflexionar sobre el espíritu que anima ambas narraciones: ¿cómo y a partir de qué premisas Leavitt y García Márquez (tan diferentes en tantos aspectos) publican proyectos semejantes? En todo caso, ese texto bifronte revela lo que está de moda en el contexto de la literatura internacional de la que Leavitt y García Márquez participan. Y lo que está de moda, además de las escrituras del yo, es una cierta perspectiva milenarista (la conciencia o el miedo de un final) que, traducida a dispositivo narrativo, encarna en la necesidad de contar la propia vida, ficción mediante (después de todo, la autobiografía es tan ficcional como una novela), antes de que la muerte impida el gesto postrero de volver sobre los propios textos.

Viejo y enfermo, García Márquez desanda sus pasos para intentar explicarnos de dónde sale su grandeza incomparable. Mucho más joven, Leavitt sabe, sin embargo, que el sida es una guadaña que pende sobre el "grupo de alto riesgo" que él no sólo integra sino del que pretende ser un entomólogo. Que ambos autores hayan encontrado en circunstancias personales el modo de dar con el tono de una época es un mérito que hay que agradecerles, porque ilumina nuestra propia situación frente a la literatura.

Si en *Cumpleaños* de César Aira ese miedo a la muerte se decía con todas las letras, en *Vivir para contarla* y, sobre todo, en *Martin Bauman*, aparece como presupuesto: la escritura de sí, la autoexplicación, la (auto)indulgencia o la impiedad son las formas de aparición de esa necesidad de reordenar las piezas de la propia literatura en otro relato, el relato postrero, presentado (curiosamente) como *el relato primigenio*.

Así, *Martin Bauman* vuelve sobre algunos episodios emblemáticos de *Amores iguales* y algunos cuentos del propio Leavitt, para declarar (pero *muy* lejos de todo gesto vanguardista) que vida y obra coinciden puntualmente y que la escritura no es sino la manera de ir y venir de una dimensión a otra.

Martin Bauman es un relato autobiográfico y también un *roman-à-clef* en el que el artificio de cambiar algunos nombres y callar otros apenas si oculta las figuras que habrían puntuado la vida de David Leavitt: el mítico editor Gordon Lish (que se llama en la novela Stanley Flint), la actriz Jodie Foster (que aparece sin seudónimo –ni falta que hace–), Adrienne Rich, Edmund White, las revistas *The New Yorker* (que en la novela es simplemente "la revista") o *Esquire* (que se llama *Broadway*).

No importa si los pormenores de la vida de Bauman coinciden con los de Leavitt (como tampoco importa *tanto* si los pormenores de la vida de GGM coinciden con los del "personaje" de *Vivir para contarla*). Bien mirada, *Martin Bauman* es una novela de oficios, y la vida que cuenta en primera persona (la vida de un escritor) es el pretexto para trazar un fresco sobre el mundillo literario de los años ochenta (los años de Reagan), la "nueva literatura" norteamericana, de la que Leavitt fue involuntario portavoz, y la transformación de las viejas casas editoras en empresas de *entertainment* (los años de la mercadotecnia).

Por supuesto, *Martin Bauman* es la más proustiana (la más chismosa, la más inmisericorde, la menos patética, la más larga) de las novelas de Leavitt, sin llegar a provocar siquiera la milésima parte del efecto de *En busca del tiempo perdido*. En ese sentido, la obsesión norteamericana por reescribir a Proust sigue teniendo en Capote al más grande de sus representantes (y su intento sigue siendo el más noble fracaso).

Entretenida, *Martin Bauman* no es, sin embargo, una gran novela (como sí lo fueron *Amores iguales* y *Mientras Inglaterra duerme*), ni una novela "interesante" por sus excesos (como *El lenguaje perdido de las grúas*), pero tampoco es una novela mala (como *Junto al pianista*). Parecería ser una novela de transición, por el modo en que Leavitt ajusta cuentas con su propia autoindulgencia y su necesidad de gustar a toda costa, de "ir sobre seguro" (como varios personajes le reprochan a Martin Bauman). Entre esas tretas (del débil), habría que señalar que la perspectiva *gay* que Leavitt viene desarrollando desde el comienzo alcanza en *Martin Bauman* un punto de coagulación ya sin retorno. El hastío que provocan los segmentos melodramáticos de esta novela sólo podrían compararse con los peores episodios de *Will & Grace* o *Queer as folk*.

Si todo el artificio novelesco (lo sabía Proust) depende de encontrar los nombres propios de la literatura, es una pena que Leavitt no se haya animado a matar al canallita Martin Bauman para renacer de sus cenizas ficcionales y escribir la novela que, en su imaginación y también en la nuestra, le falta escribir: los *Cien años de soledad* norteamericanos. ♔

EL MALESTAR EN LA CULTURA

POESÍA COMPLETA I
Silvina Ocampo

Emecé
Buenos Aires, 2002
392 págs.



POR MAX GURIAN

Taimadamente celebrada por sus contemporáneos por la sensibilidad femenina de su obra, Silvina Ocampo supo trazar, saboteando los mandatos de su clase, una narrativa de extemporánea felicidad. La edición del primer tomo de su poesía completa –a cargo de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi– permite redescubrir, a lo largo de una década de labor poética, las estrategias retóricas de una escritora de sigilosa irreverencia.

Los cuatro libros que componen este volumen están sitiados por métricas tradicionales y obsesivas rimas consonantes. La forma poética, como la cultura de elite, es una herencia que Ocampo acepta y recrea aquí sin aspavientos: la elección de un vocabulario desprovisto de altisonancias y la renuencia al lirismo desatado que imponía la época para su género constituyen las evidencias inaugurales de sus desvíos literarios. Ya en su primer libro de poemas, *Enumeración de la patria* (1942), se vislumbran, entre la verdura terrateniente y el bestiario clasicista que colman los versos, la reticente indagación del yo, el rumor erótico y la ironía que se amplificarán en sus obras posteriores. En circunspecta disputa con lo normativo, Ocampo tensa los límites para forjar su diferencia. Como contrapartida de la figura pública de su hermana Victoria, Silvina erige una voz que privilegia los modos digresivos y los tonos menores. Aun sin la radicalidad de sus relatos, sus poesías circunvalan la identidad entendida como secreto, y escenifican el juego de la soledad en jardines privados, míticos, que más tarde habrá de resignificar Alejandra Pizarnik en la literatura argentina.

En uno de los textos incluidos en *Poemas de amor desesperado* (1949), escribió: "Todo lo he recibido. Ah, nada, nada es mío. [...] Soy diferente a mí, tan diferente, como algunas personas cuando están entre gente". En otras palabras, Ocampo, amante del silencio –"sobre todo escribo para no tener que hablar"–, se interpela en lo entredicho para dirimir su propia inserción en el campo cultural de los años cuarenta.

Completan el volumen las traducciones de poesías del inglés que Ocampo realizó para *Sur* en 1947, y tres poemas publicados en revistas y antologías. Dos de estos últimos textos –"Esta primavera de 1945, en Buenos Aires" y "Testimonio para Marta"– revelan un rasgo de su producción desleído por la crítica, velado por la autora: la remisión a la historia. La política irrumpe sin vacilación como condena al autoritarismo; el nazismo durante la segunda guerra mundial y el peronismo se fusionan bajo la común denominación de tiranías. Con espíritu de aliado, Ocampo ya había incurrido en este terreno en los "Epitafios" que dedicó a los soldados alemanes e ingleses, textos reunidos en *Espacios métricos* (1945).

Embutida por su biografía entre dos paladines de las letras locales y producto de una clase tan refinada como opresiva, Silvina Ocampo fraguó, en los intersticios que supo conseguir, una mirada estrábica: examinó con celo las pasiones de los hombres y sondeó con agudeza su propio malestar en la cultura. ♣

EL NOMBRE PROPIO

MARTIN BAUMAN
David Leavitt

trad. Jaime Zulaika
Anagrama
Barcelona, 2001
464 págs.

POR DANIEL LINK

La última novela de David Leavitt, editada originalmente en 2000 y traducida por Anagrama el año pasado, llega con considerable retraso a las librerías argentinas. Y, sin embargo, llega en el momento más oportuno, porque leída en continuidad con *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez (ver reseña en esta misma edición), *Martin Bauman* resulta, sorprendentemente, su reverso exacto, casi como si se tratara de un ejercicio de estilo destinado a contar lo mismo desde otro punto de vista: la mirada *gay* en el caso de Leavitt, la mirada heterosexual en el caso de García Márquez; la soltura conversacional como evolución de su militancia minimalista juvenil en el caso del norteamericano, la exuberancia y el barroquismo lingüístico en el caso del colombiano; la facilidad de una carrera signada por una sociedad opulenta vs. el hambre y los rigores de una vida latinoamericana.

Si, juntos, *Martin Bauman* y *Vivir para contarla* funcionan como el síntoma de una época es porque coinciden en su carácter autobiográfico (no importa tanto que *Vivir para contarla* se declare una "memoria" y *Martin Bauman* se presente como una ficción), a partir del cual sus autores retoman y reordenan las piezas de sus vidas que, antes, habían formado parte de sus ficciones. Y coinciden, además, en la perspectiva temporal del relato, que comienza hacia los veinte años (diecinueve, en el caso de Leavitt; veintidós, en el caso de García Márquez), retrocede hasta la infancia y avanza sobre los años de formación hasta los primeros éxitos reconocidos de ambos escritores.

La insolencia de una coincidencia semejante obliga a reflexionar sobre el espíritu que anima ambas narraciones: ¿cómo y a partir de qué premisas Leavitt y García Márquez (tan diferentes en tantos aspectos) publican proyectos semejantes? En todo caso, ese texto bifronte revela lo que está de moda en el contexto de la literatura internacional de la que Leavitt y García Márquez participan. Y lo que está de moda, además de las escrituras del yo, es una cierta perspectiva milenarista (la conciencia o el miedo de un final) que, traducida a dispositivo narrativo, encarna en la necesidad de contar la propia vida, ficción mediante (después de todo, la autobiografía es tan ficcional como una novela), antes de que la muerte impida el gesto postrero de volver sobre los propios textos.

Viejo y enfermo, García Márquez desanda sus pasos para intentar explicarnos de dónde sale su grandeza incomparable. Mucho más joven, Leavitt sabe, sin embargo, que el sida es una guadaña que pende sobre el "grupo de alto riesgo" que él no sólo integra sino del que pretende ser un entomólogo. Que ambos autores hayan encontrado en circunstancias personales el modo de dar con el tono de una época es un mérito que hay que agradecerles, porque ilumina nuestra propia situación frente a la literatura.

Si en *Cumpleaños* de César Aira ese miedo a la muerte se decía con todas las letras, en *Vivir para contarla* y, sobre todo, en *Martin Bauman*, aparece como presupuesto: la escritura de sí, la autoexplicación, la (auto)indulgencia o la impiedad son las formas de aparición de esa necesidad de reordenar las piezas de la propia literatura en otro relato, el relato postrero, presentado (curiosamente) como *el relato primigenio*.

Así, *Martin Bauman* vuelve sobre algunos episodios emblemáticos de *Amores iguales* y algunos cuentos del propio Leavitt, para declarar (pero *muy* lejos de todo gesto vanguardista) que vida y obra coinciden puntualmente y que la escritura no es sino la manera de ir y venir de una dimensión a otra.

Martin Bauman es un relato autobiográfico y también un *roman-à-clef* en el que el artificio de cambiar algunos nombres y callar otros apenas si oculta las figuras que habrían puntuado la vida de David Leavitt: el mítico editor Gordon Lish (que se llama en la novela Stanley Flint), la actriz Jodie Foster (que aparece sin seudónimo –ni falta que hace–), Adrienne Rich, Edmund White, las revistas *The New Yorker* (que en la novela es simplemente "la revista") o *Esquire* (que se llama *Broadway*).

No importa si los pormenores de la vida de Bauman coinciden con los de Leavitt (como tampoco importa *tanto* si los pormenores de la vida de GGM coinciden con los del "personaje" de *Vivir para contarla*). Bien mirada, *Martin Bauman* es una novela de oficios, y la vida que cuenta en primera persona (la vida de un escritor) es el pretexto para trazar un fresco sobre el mundillo literario de los años ochenta (los años de Reagan), la "nueva literatura" norteamericana, de la que Leavitt fue involuntario portavoz, y la transformación de las viejas casas editoras en empresas de *entertainment* (los años de la mercadotecnia).

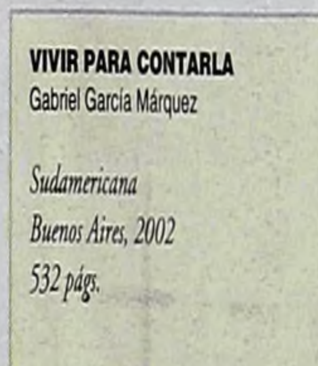
Por supuesto, *Martin Bauman* es la más proustiana (la más chismosa, la más inmisericorde, la menos patética, la más larga) de las novelas de Leavitt, sin llegar a provocar siquiera la milésima parte del efecto de *En busca del tiempo perdido*. En ese sentido, la obsesión norteamericana por reescribir a Proust sigue teniendo en Capote al más grande de sus representantes (y su intento sigue siendo el más noble fracaso).

Entretenida, *Martin Bauman* no es, sin embargo, una gran novela (como sí lo fueron *Amores iguales* y *Mientras Inglaterra duerme*), ni una novela "interesante" por sus excesos (como *El lenguaje perdido de las grúas*), pero tampoco es una novela mala (como *Junto al pianista*). Parecería ser una novela de transición, por el modo en que Leavitt ajusta cuentas con su propia autoindulgencia y su necesidad de gustar a toda costa, de "ir sobre seguro" (como varios personajes le reprochan a Martin Bauman). Entre esas tretas (del débil), habría que señalar que la perspectiva *gay* que Leavitt viene desarrollando desde el comienzo alcanza en *Martin Bauman* un punto de coagulación ya sin retorno. El hastío que provocan los segmentos melodramáticos de esta novela sólo podrían compararse con los peores episodios de *Will & Grace* o *Queer as folk*.

Si todo el artificio novelesco (lo sabía Proust) depende de encontrar los nombres propios de la literatura, es una pena que Leavitt no se haya animado a matar al canallita Martin Bauman para renacer de sus cenizas ficcionales y escribir la novela que, en su imaginación y también en la nuestra, le falta escribir: los *Cien años de soledad* norteamericanos. ♣

RELATO DE UN NÁUFRAGO





VIVIR PARA CONTARLA
Gabriel García Márquez

Sudamericana
Buenos Aires, 2002
532 págs.

POR JUAN FORN

El epígrafe con que abre este primer volumen de memorias de García Márquez ("La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla") suena a coartada astuta de GGM para darnos más de lo mismo, sólo que por un procedimiento inverso al de siempre: en lugar de sacar una novela de las memorias de sus parientes, ahora se trata de abrevar en esas novelas para sacar de ahí sus memorias. El mundo mitificado una vez a través de la ficción no será aquí desmitificado por la no-ficción sino *remitificado* a través de ella. El desafortunado epígrafe, tan celebrado por los exegetas habituales de GGM desde que el libro apareció, distorsiona la operación más interesante que propone la lectura de *Vivir para contarla*: no la posibilidad de espiar un poco en la intimidad del pasado de GGM (del que tanto y tan poco sabemos, como suele suceder con los famosos de este tiempo) sino la oportunidad de ver cómo *se hace* un escritor. Porque *Vivir para contarla* merece estar en el mismo estante que *Cartas a un joven poeta* de Rilke o *El oficio de vivir* de Pavese: es uno de esos libros invalorables, obligatorios, para todo aspirante a escritor, que logra ofrecer una experiencia igualmente intensa a quien se conforma (oh, bendito) con ser lector.

En la primera página del libro, GGM está a punto de cumplir 23 años, es un periodista novato en Barranquilla y trata de sacar adelante sin mucha fortuna una novela que no logra despertarle interés ni a él mismo, cuando se le presenta su madre a pedirle que la acompañe a Aracataca a vender la casa de los abuelos, la casa donde GGM nació. El periplo será un rito de iniciación: mientras la madre aprovecha las horas muertas en el barco para instigarlo a que retome la carrera de leyes y haga feliz a su padre, el joven GGM cree entender (bombardeado de recuerdos por aquel viaje al corazón de la semilla) cómo darle vida a esa novela que se resiste a respirar por sí sola. La respuesta que el hijo le da a la madre es inequívoca: no será abogado. Lo que queda pendiente (y las siguientes 502 páginas del libro se encargarán de mostrárnoslo) es qué tenía y qué le faltaba a aquel infractor del servicio militar, veterano de dos blenorragias y fumador de sesenta cigarrillos diarios, para ser escritor.

La falsa intriga (¿se convertirá Gabito en un gran novelista?) ya ha sido, obviamente, develada. Pero lo que GGM tenía y lo que le faltaba como escritor lo sabe mejor ahora que entonces: como decía Kierkegaard, el pequeño problema de la vida es que hay que vivirla para adelante aunque se la entienda mirando para atrás. De eso trata *Vivir para contarla*. El caleidoscopio biográfico urdido por GGM para estructurar el libro muestra a la vez una de sus debilidades proverbiales ("Mi gran problema como escritor ha sido siempre el manejo del tiempo") y el modo en que la convirtió en uno de sus más interesantes rasgos estilísticos: ese primer capítulo arranca "para atrás" (termina con el nacimiento de GGM), anticipando el rulo temporal que suscitará cada uno de los hitos formativos en esos primeros 24 años de vida de su protagonista y relator.

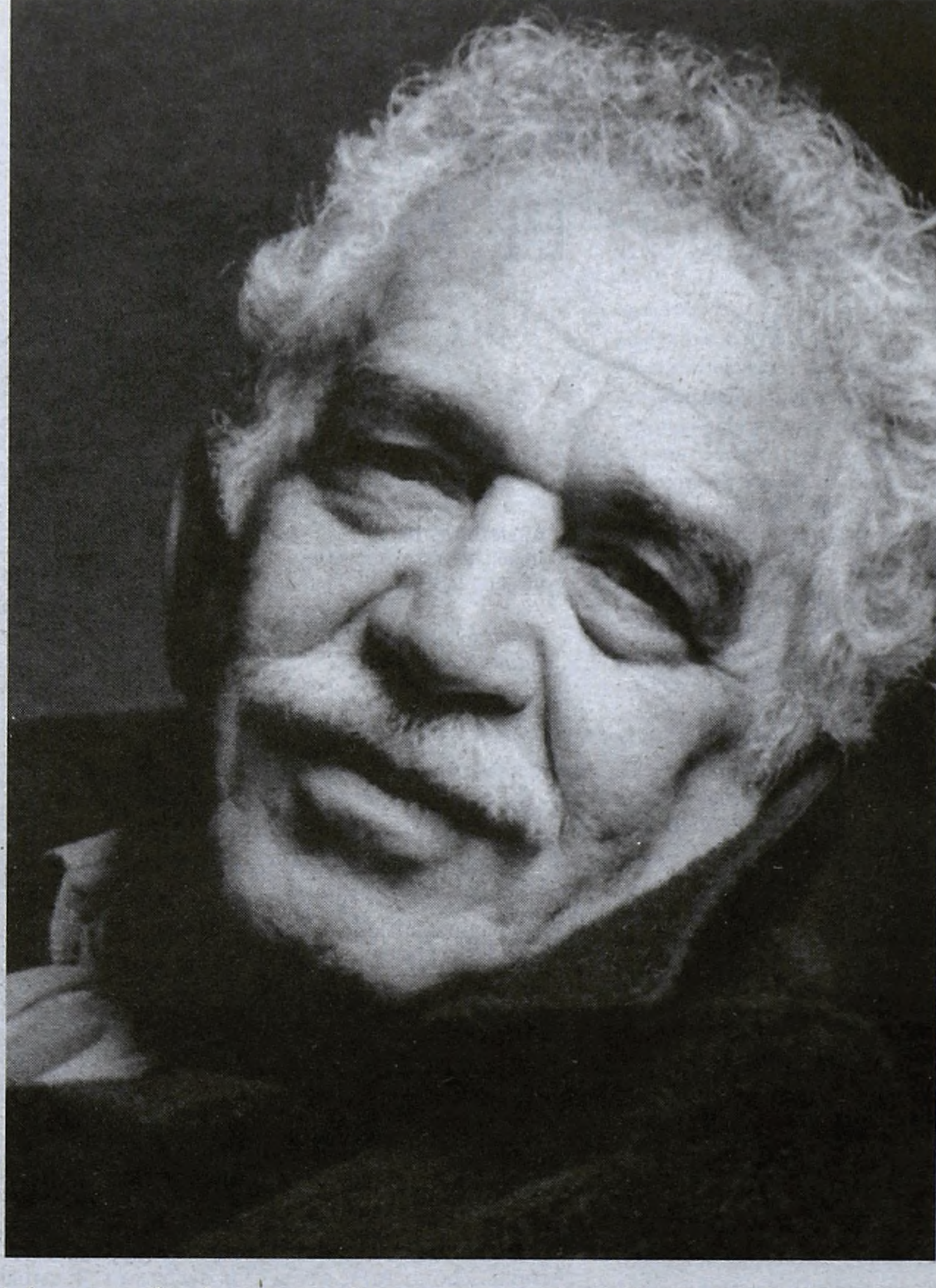
Para GGM, un escritor se hace leyendo. No sólo cuanto libro tiene a su alrededor sino el entorno que lo rodea (y los mejores escritores leen con los cinco sentidos, tanto los libros como la realidad). GGM elige escenas de potente vitalidad para mostrarnos, por debajo, cómo se nutrió de ellas, cómo fueron para él lecciones de literatura. El primer ladrillo que construirá su estilo literario es el trasfondo doméstico: ese mundo masculino sin ley, de las puertas para afuera de su casa de Aracataca, poblado por veteranos de la Guerra de los Mil Días, exiliados políticos de la vecina Venezuela y aventureros prófugos del penal de Cayena (la famosa Isla del Diablo). Ahí tiene lugar el primer descubrimiento de la oralidad: el pequeño Gabito compara la versión masculina de los hechos con su "reescritura" femenina de las puertas para adentro de la casa (en ese reino de mujeres que capitaneaba su abuela y poblaban sus tías, las sirvientas indias y las comadres que caían de visita). La segunda lección ocurre en la insólita escuela Montessori de Aracataca, con su método para "sensibilizar" a los alumnos: "Allí aprendí a afinar el olfato y el paladar, al punto que he probado bebidas que huelen a ventana y panes viejos que saben a misa".

Con la escuela secundaria llega el siguiente deslumbramiento: el efecto doblemente hipnótico de un libro cuando se lo lee en voz alta y se lo empieza de nuevo al llegar al final (es formidable la escena del Liceo cercano a Bogotá donde GGM estaba pupilo, cuando empiezan leyendo *El hombre de la máscara de hierro* y, para sorpresa de los propios profesores, terminan igual de enganchados con los duelos de Naphta y Settembrini y las turbadoras apariciones de Clawdia Chauchat en *La montaña mágica*). La escena culmina con una frase igual de formidable: "Aprendí entonces que sólo deberían leerse los libros que nos fuerzan a releerlos".

El ingreso a la universidad es la carta blanca para la inmersión en la bohemia: en lugar de asistir a clase, GGM pasa las horas diurnas y nocturnas en un claustro extraacadémico conformado por redacciones periodísticas, cafés, prostíbulos, librerías y cuartos de pensión. *El doble* de Dostoievski, *La metamorfosis* de Kafka y *El sonido y la furia* de Faulkner lo conmocionan para siempre, no así *El Quijote*, cuyos méritos sólo descubrirá cuando siga el consejo de Alvaro Mutis y lo instale en la repisa del inodoro para leerlo como un purgante (mientras de afuera le preguntan qué carajo le pasa que lleva horas encerrado cagando). En la misma línea de análisis, hay una extraordinaria interpretación de *El conde de Montecristo* (la astucia de Dumas construyendo al abate Farías *dentro* del Edmundo Dantés que entra en la cárcel de If) a la luz del esfuerzo cotidiano de tener que escribir notas periodísticas que superen el filtro del censor (que, por decreto oficial, todos los diarios de Colombia tenían instalado en la redacción). La omnipresencia de estos censores anticipa otro de los platos fuertes del libro: la irrupción en la escena pública colombiana de José Eliécer Gaitán y su asesinato, que desencadena la matanza que hoy se conoce como el 9 de abril, y que GGM pinta con una vividez comparable o incluso superior a las mejores páginas de *Noticia de un secuestro* (incluyendo poderosos cameos de tres jovencitos que harían historia, cada uno a su modo: Camilo Torres, Fidel Castro y Tirofijo). De Gaitán, ese hombre "que propuso una restauración moral de la república que rebasó la división histórica entre liberales y conservadores y la profundizó con un corte entre explotadores y explotados, entre el país *político* y el país nacional", también obtiene una enseñanza literaria el joven aspirante a escritor, enunciada en el libro con una frase de Lenin: "Si no te metes con la política, la política terminará metiéndose contigo". Cuando la política *se mete* con el joven GGM, éste descubre la potencia literaria que puede tener el periodismo, y empieza a pintar esa Colombia complementaria y a contrapelo de la atemporalidad pueblerina de Macondo/Aracataca que luego rescataría en forma de libro en los *Textos costeños* (especialmente buenas son las páginas donde GGM relata cómo cubrió terremotos, derrumbes e inundaciones, el comportamiento de los veteranos colombianos de la guerra de Corea y, por supuesto, el *Relato de un náufrago*).

A esa altura del libro llegan las dos últimas lecciones que tenía pendientes el aspirante a escritor: una de ellas es la intoxicación delecturas (desde Huxley a Gide, pasando por Borges y Dos Passos, William Irish y Felisberto Hernández) que produce otra gran confesión: "Empezaba a interesarme más la técnica que el tema. Quería ser un escritor distinto, pero trataba de serlo por imitación de autores que no tenían nada que ver conmigo". Por supuesto, GGM se refiere a aquella novela inerte a la que en vano intentaba dar vida en la primera página de este libro, cuando su madre apareció a pedirle que la acompañara a vender la casa de Aracataca. Y que recién encontrará su forma verdadera cuando su autor consiga la distancia, cercanía y soledad necesarias para verla cabalmente: en París, el lugar hacia donde parte en la última página de este libro, el lugar donde aprenderá la última lección y terminará de convertirse en esa irrepetible criatura literaria llamada García Márquez. ♣

RELATO DE UN NÁUFRAGO



VIVIR PARA CONTARLA
Gabriel García Márquez

Sudamericana
Buenos Aires, 2002
532 págs.

POR JUAN FORN

El epígrafe con que abre este primer volumen de memorias de García Márquez ("La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla") suena a coartada astuta de GGM para darnos más de lo mismo, sólo que por un procedimiento inverso al de siempre: en lugar de sacar una novela de las memorias de sus parientes, ahora se trata de abrevar en esas novelas para sacar de ahí sus memorias. El mundo mitificado una vez a través de la ficción no será aquí desmitificado por la no-ficción sino *remitificado* a través de ella. El desafortunado epígrafe, tan celebrado por los exegetas habituales de GGM desde que el libro apareció, distorsiona la operación más interesante que propone la lectura de *Vivir para contarla*: no la posibilidad de espiar un poco en la intimidad del pasado de GGM (del que tanto y tan poco sabemos, como suele suceder con los famosos de este tiempo) sino la oportunidad de ver cómo *se hace* un escritor. Porque *Vivir para contarla* merece estar en el mismo estante que *Cartas a un joven poeta* de Rilke o *El oficio de vivir* de Pavese: es uno de esos libros invalorables, obligatorios, para todo aspirante a escritor, que logra ofrecer una experiencia igualmente intensa a quien se conforma (oh, bendito) con ser lector.

En la primera página del libro, GGM está a punto de cumplir 23 años, es un periodista novato en Barranquilla y trata de sacar adelante sin mucha fortuna una novela que no logra despertarle interés ni a él mismo, cuando se le presenta su madre a pedirle que la acompañe a Aracataca a vender la casa de los abuelos, la casa donde GGM nació. El periplo será un rito de iniciación: mientras la madre aprovecha las horas muertas en el barco para instigarlo a que retome la carrera de leyes y haga feliz a su padre, el joven GGM cree entender (bombardeado de recuerdos por aquel viaje al corazón de la semilla) cómo darle vida a esa novela que se resiste a respirar por sí sola. La respuesta que el hijo le da a la madre es inequívoca: no será abogado. Lo que queda pendiente (y las siguientes 502 páginas del libro se encargarán de mostrárnoslo) es qué tenía y qué le faltaba a aquel infractor del servicio militar, veterano de dos blenorragias y fumador de sesenta cigarrillos diarios, para ser escritor.

La falsa intriga (¿se convertirá Gabito en un gran novelista?) ya ha sido, obviamente, develada. Pero lo que GGM tenía y lo que le faltaba como escritor lo sabe mejor ahora que entonces: como decía Kierkegaard, el pequeño problema de la vida es que hay que vivirla para adelante aunque se la entienda mirando para atrás. De eso trata *Vivir para contarla*. El caleidoscopio biográfico urdido por GGM para estructurar el libro-muestra a la vez una de sus debilidades proverbiales ("Mi gran problema como escritor ha sido siempre el manejo del tiempo") y el modo en que la convirtió en uno de sus más interesantes rasgos estilísticos: ese primer capítulo arranca "para atrás" (termina con el nacimiento de GGM), anticipando el rulo temporal que suscitará cada uno de los hitos formativos en esos primeros 24 años de vida de su protagonista y relator.

Para GGM, un escritor se hace leyendo. No sólo cuanto libro tiene a su alrededor sino el entorno que lo rodea (y los mejores escritores leen con los cinco sentidos, tanto los libros como la realidad). GGM elige escenas de potente vitalidad para mostrarnos, por debajo, cómo se nutrió de ellas, cómo fueron para él lecciones de literatura. El primer ladrillo que construirá su estilo literario es el trasfondo doméstico: ese mundo masculino sin ley, de las puertas para afuera de su casa de Aracataca, poblado por veteranos de la Guerra de los Mil Días, exiliados políticos de la vecina Venezuela y aventureros prófugos del penal de Cayena (la famosa Isla del Diablo). Ahí tiene lugar el primer descubrimiento de la oralidad: el pequeño Gabito compara la versión masculina de los hechos con su "reescritura" femenina de las puertas para adentro de la casa (en ese reino de mujeres que capitaneaba su abuela y poblaban sus tías, las sirvientas indias y las comadres que caían de visita). La segunda lección ocurre en la insólita escuela Montessori de Aracataca, con su método para "sensibilizar" a los alumnos: "Allí aprendí a afinar el olfato y el paladar, al punto que he probado bebidas que huelen a ventana y panes viejos que saben a misa".

Con la escuela secundaria llega el siguiente deslumbramiento: el efecto doblemente hipnótico de un libro cuando se lo lee en voz alta y se lo empieza de nuevo al llegar al final (es formidable la escena del Liceo cercano a Bogotá donde GGM estaba pupilo, cuando empiezan leyendo *El hombre de la máscara de hierro* y, para sorpresa de los propios profesores, terminan igual de enganchados con los duelos de Naphta y Settembrini y las turbadoras apariciones de Clawdia Chauchat en *La montaña mágica*). La escena culmina con una frase igual de formidable: "Aprendí entonces que sólo deberían leerse los libros que nos fuerzan a releerlos".

El ingreso a la universidad es la carta blanca para la inmersión en la bohemia: en lugar de asistir a clase, GGM pasa las horas diurnas y nocturnas en un claustro extraacadémico conformado por redacciones periodísticas, cafés, prostíbulos, librerías y cuartos de pensión. *El doble* de Dostoievski, *La metamorfosis* de Kafka y *El sonido y la furia* de Faulkner lo conmocionan para siempre, no así *El Quijote*, cuyos méritos sólo descubrirá cuando siga el consejo de Alvaro Mutis y lo instale en la repisa del inodoro para leerlo como un purgante (mientras de afuera le preguntan qué carajo le pasa que lleva horas encerrado cagando). En la misma línea de análisis, hay una extraordinaria interpretación de *El conde de Montecristo* (la astucia de Dumas construyendo al abate Farías *dentro* del Edmundo Dantés que entra en la cárcel de If) a la luz del esfuerzo cotidiano de tener que escribir notas periodísticas que superen el filtro del censor (que, por decreto oficial, todos los diarios de Colombia tenían instalado en la redacción). La omnipresencia de estos censores anticipa otro de los platos fuertes del libro: la irrupción en la escena pública colombiana de José Eliécer Gaitán y su asesinato, que desencadena la matanza que hoy se conoce como el 9 de abril, y que GGM pinta con una vividez comparable o incluso superior a las mejores páginas de *Noticia de un secuestro* (incluyendo poderosos cameos de tres jovencitos que harían historia, cada uno a su modo: Camilo Torres, Fidel Castro y Tirofijo). De Gaitán, ese hombre "que propuso una restauración moral de la república que rebasó la división histórica entre liberales y conservadores y la profundizó con un corte entre explotadores y explotados, entre el país *político* y el país nacional", también obtiene una enseñanza literaria el joven aspirante a escritor, enunciada en el libro con una frase de Lenin: "Si no te metes con la política, la política terminará metiéndose contigo". Cuando la política *se mete* con el joven GGM, éste descubre la potencia literaria que puede tener el periodismo, y empieza a pintar esa Colombia complementaria y a contrapelo de la atemporalidad pueblerina de Macondo/Aracataca que luego rescataría en forma de libro en los *Textos costeños* (especialmente buenas son las páginas donde GGM relata cómo cubrió terremotos, derrumbes e inundaciones, el comportamiento de los veteranos colombianos de la guerra de Corea y, por supuesto, el *Relato de un náufrago*).

A esa altura del libro llegan las dos últimas lecciones que tenía pendientes el aspirante a escritor: una de ellas es la intoxicación delecturas (desde Huxley a Gide, pasando por Borges y Dos Passos, William Irish y Felisberto Hernández) que produce otra gran confesión: "Empezaba a interesarme más la técnica que el tema. Quería ser un escritor distinto, pero trataba de serlo por imitación de autores que no tenían nada que ver conmigo". Por supuesto, GGM se refiere a aquella novela inerte a la que en vano intentaba dar vida en la primera página de este libro, cuando su madre apareció a pedirle que la acompañara a vender la casa de Aracataca. Y que recién encontrará su forma verdadera cuando su autor consiga la distancia, cercanía y soledad necesarias para verla cabalmente: en París, el lugar hacia donde parte en la última página de este libro, el lugar donde aprenderá la última lección y terminará de convertirse en esa irrepetible criatura literaria llamada García Márquez.

EN EL QUIOSCO

Zigurat, Año 3, Nº 3 (Buenos Aires: Oct. 2002)

Esta entrega de la revista de la Carrera de Ciencias de Comunicación de la UBA fue escrita y editada al calor de la penosa y convulsionada realidad argentina, y el debate que la sobrevuela es el papel de los medios de comunicación y la articulación de la comunicación y la política en un contexto de crisis institucional y social. En la presentación, Damián Loreti (director de la carrera) y Mariano Mestman (secretario académico) explican: "Es nuestra intención que la revista nos exprese como comunidad intelectual, y al mismo tiempos nos desinstitucionalice, nos ayude a distanciarnos del imaginario y la práctica gerencial dominante en el administrativismo burocrático universitario que queremos cambiar". Todo el número está ilustrado con excelentes fotos de la movilización popular y la brutal represión policial del 19 y 20 de diciembre de 2001 editadas originalmente por la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina como parte de una muestra más amplia. En la sección "Comunicación y política", la más importante de la revista, se pueden leer "Sobre información conocimiento, poder" de Alejandro Kaufman, "Palabras cruzadas: Política y comunicación en Hamlet" de Eduardo Rinesi, "Televisión: crisis y política" de Gustavo Aprea, "Dejar hacer, dejar concentrar: economía y política en la historia de la TV latinoamericana" de Guillermo Mastrini y Martín Becerra y "Contradicción y control: Las políticas de Comunicación de De la Rúa" de M. Trinidad García Leiva, entre otros.

En "Lecturas y bibliográficas", Héctor Schmucler reflexiona sobre el libro de Andreas Huyssen *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización* (2002), Pablo Rodríguez propone un recorrido por el revuelo que provocó la publicación de *Imperio* de Toni Negri y Mithael Hardt, María Pía López escribe "Diciembre y después: La Argentina y sus relatos", una serie de apuntes sobre el modo en que fueron considerados y leídos los sucesos del 19 y 20 diciembre de 2001 en diversos libros de publicación reciente y en los debates de **Página/12** o *Clarín*, y Karina Micheletto reflexiona sobre *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* de Eduardo Grüner. La revista también incluye un conmovedor recordatorio a la recientemente fallecida profesora Maite Alvarado, donde amigos, compañeros, alumnos y ex alumnos componen una constelación de recuerdos que evocan su vida, evitando un obituario distante y convencional. La revista es distribuida por La Crujía ediciones (**librería@lacrujia.com.ar**).

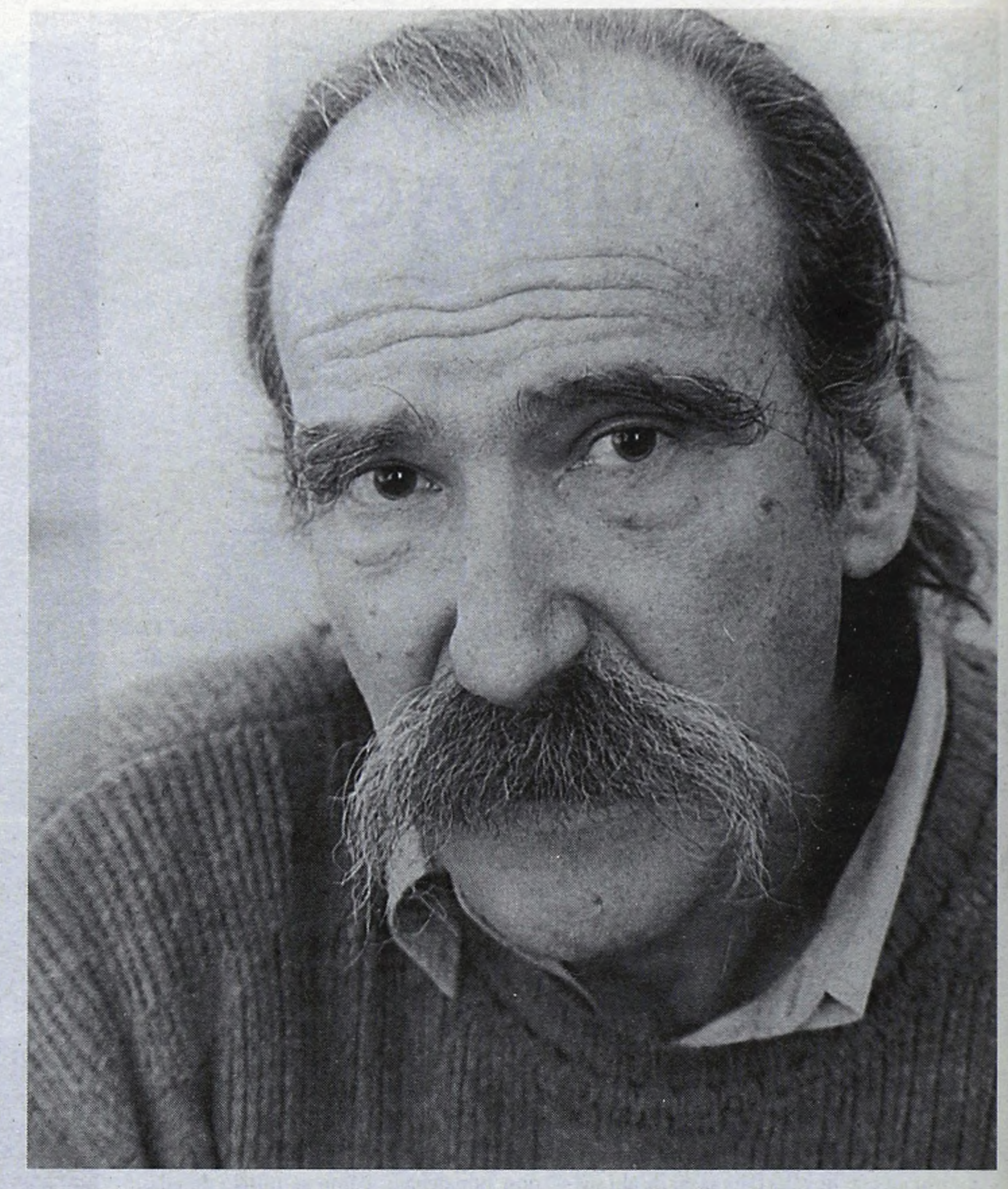
MARIANA ENRIQUEZ

SOLO CONTRA EL MUNDO

AVENTURAS DE UN NOVELISTA ATONAL
ALBERTO LAISECA

Santiago Arcos editor
Buenos Aires, 2002
124 págs.

POR PABLO PÉREZ



Aventuras de un novelista atonal se editó por primera vez en 1982. Por entonces Laiseca ya estaba escribiendo *Los Sorias,* monumental obra de 1345 páginas a la que pocos tuvieron acceso, en la que trabajó durante diez años y que publicó en una edición limitada (Simurg) dieciséis años después de haberla terminado: trescientos ejemplares de lujo, con mapas, dibujos y pentagramas, a la venta por suscripción.

En la primera parte, que reproduce el título del libro, "Aventuras de un novelista atonal", tenemos la historia de un escritor que, movido por su admiración al músico Arnold Schönberg, se sienta cada día en su grasiento cuarto de pensión a escribir la primera novela atonal del mundo.

Al igual que Laiseca, escribe en diez años su gran obra, en este caso de 2000 páginas. Antes de que fuera publicada, el novelista atonal la leía en tertulias ante sus amigos, en su mayoría falsos amigos, que se reían no de lo humorístico de la novela, sino de lo pésima que era. Pero uno de ellos, Coco Pico Della Mirándola, indignado por la hipocresía del resto, trata de ayudar a su mejor amigo, el novelista atonal, y aunque también cree que la novela es malísima, le consigue un editor sadomasoquista que, harto de tiranizar a sus escritores y empleados, solo quiere sufrir por la humillación de un fracaso editorial. La novela, sin embargo, resulta ser un éxito internacional.

Terminada la lectura de *Aventuras de un novelista atonal,* cabe la pregunta: ¿Qué es una mala novela? En el prólogo, Fogwill entiende la atonalidad de Laiseca como "ese artificio magistral del grado cero del decir". Sin embargo, en los dos relatos de este libro predomina un tono: el chistoso. Así, en el segundo relato, el capítulo que se nos permite leer de la supuesta mala novela del novelista atonal, Laiseca se permite llevar al extremo lo que el canon literario condena: la cursilería, la adjetivación excesiva y las situaciones inverosímiles. Prodigiosamente consigue que el lector se deslice por esta historia que avanza de disparate en disparate a través de una prosa que desafía toda lógica, como si la novela (y en este caso más precisamente la novela histórica) fuera un molde vacío que se puede llenar con cualquier cosa, siempre y cuando exista la acción: "Ya por esa época, el Halconero Mayor –con más responsabilidades y funciones que las sugeridas por su cargo– había reemplazado a las jaurías de perros por otras de tiranosaurus rex amaestrados, que trotaban alegremente por los campos y bosques de coníferas, lanzando magníficos rugidos que se confundían con los cantos de gorriones, ruiseñores y pterodáctilos, que llegaban desde la fronda".

En esta segunda parte llamada "La epopeya del rey Teobaldo", reyes, ejércitos que cabalgan o vuelan sobre dinosaurios, Pink Floyd, los girasoles de Van Gogh y el I Ching conviven alocadamente.

A pesar del sinsentido (o gracias a él), la supuesta mala novela resulta una ácida alegoría del mundo en que nos toca vivir. Con *Aventuras de un novelista atonal,* Laiseca parece estar declarándole la guerra al canon literario (sobre todo a la novela histórica y al realismo mágico), como creador y único representante de un movimiento que él mismo da en llamar "realismo delirante".

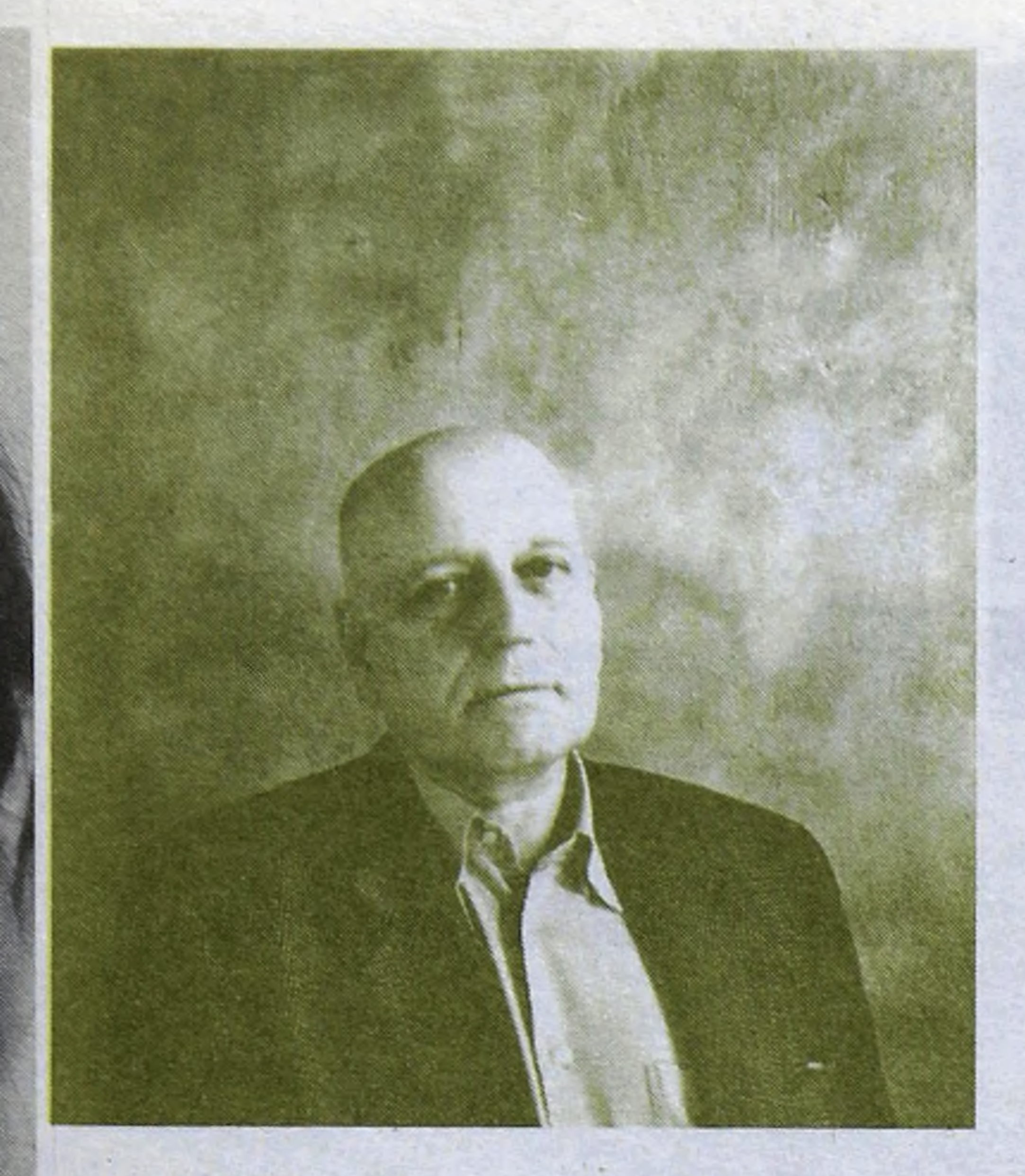
LUGARES: DE ZURICH A BUENOS AIRES

CABARET VOLTAIRE

En 1916, el antiguo Cabaret Voltaire nacía en Zurich, en el número 1 de la Spiegelgasse, fundado por Hugo Ball y su mujer Emmy Hennings. La primera representación tuvo lugar el 5 de febrero: canciones francesas y danesas, poemas rumanos de Tristan Tzara y orquesta de balalaikas. En el 2002, otro Cabaret Voltaire ocupa la escena cultural de Buenos Aires.

Ayer a las 21 hs. abrió sus puertas el Cabaret Voltaire (Bolívar 673), que quiere ser "el nuevo lugar para la poesía y el arte en Buenos Aires" y que ofrece, además del habitual surtido de bebidas espirituosas, todos los libros de poesía, presentaciones de libros, eventos, cursos, talleres y galería de arte. En el acto de apertura Romina Freschi, Karina Macció y Claire Bibby pronunciaron su "declaración poética de principios", Diana Aisemberg cortó las cintas de la exposición de pinturas por ella curada y Zapatos Rojos, el grupo convocante, escanció vino a los concurrentes.

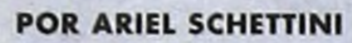
Desde afuera, se pueden ver las mesas del café de un lado y la librería del otro, con sus libros en exposición. Siguiendo el recorrido, se pasa a un sector de lounge, en cuyas paredes se exponen las pinturas de turno. Al fondo, un tablado conforma el escenario para los eventos. Y más atrás todavía, una serie de aulas en las que se dictarán talleres de poesía, narrativa, lectura de textos, etc. Como espacio virtual, Cabaret Voltaire se propone como un lugar en el que todo lo referido a una experiencia artística puede suceder.



OPERETAS Y OTRAS INTERVENCIONES

OPERA BUFFA
EDGARDO COZARINSKY

Selecciones de Amadeo Mandarino
Buenos Aires, 2002
28 págs.



POR ARIEL SCHETTINI

En una prosa ágil y humorística, pero también colmada de nostalgia, los tres cuentos que integran esta *Opera Buffa* de Edgardo Cozarinsky se inscriben, al mismo tiempo, en otros géneros. Los dibujos animados, el *thriller*, el documental y los relatos criollistas se aúnan para transformar en el material con el que se juega en tramas que siempre están entre el absurdo y la precisión con la que un niño desarma un juguete para descubrir sus mecanismos.

Se trata siempre de un narrador cómplice y pícaro. No en vano en sus comienzos Cozarinsky escribió sobre el chisme como la matriz del relato novelesco (en "El relato indefendible" y *El laberinto de la apariencia*). Pero el chisme, además, exhibe la idea de que hay un abismo entre la realidad y la apariencia o entre la aparición pública y las miserias privadas de los personajes. En todos los casos esa chismografía, que da origen al relato y que se entrama con la sordidez revelada de la novela policial, trabaja siempre sobre personajes que son públicos, que son casi datos de la cultura del presente y que ocultan una verdad "inconfesable". Entre la confesión de lo oscuro y la denuncia de lo patético se construyen estos relatos de *Opera Buffa*. Por eso, para Cozarinsky (en sus relatos y en sus películas), "desenmascarar" es uno de los motores fundamentales de la narración. Pero, por las mismas razones, encontrar la verdad del relato supone la ironía y el desencanto.

Al mismo tiempo, como muchos de sus otros relatos (*Vudú urbano*, por ejemplo, que acaba de ser reeditado por Emecé), esta obra de Cozarinsky conserva una mirada cinematográfica que le permite "leer" el cine en la literatura y mostrar la narración como un diálogo constante con la imagen. No en vano se trata del autor de un libro fundamental sobre la obra de Borges, *Borges y el cine*, que analiza y compila la crítica cinematográfica de este autor y las repercusiones del cine en su obra literaria. Algo de la "infamia" borgeana pervive en esta *Opera Buffa*.

El libro forma parte del catálogo de Selecciones de Amadeo Mandarino y se puede comprar por Internet (*www.mandarino.com.ar*). La colección incluye, además de ésta de Cozarinky, otras joyitas. Entre ellas, *La comidilla de todos* del joven poeta Ainbinder, cuyos versos son más que desopilantes, son monstruosos, y llevan algo de pequeño relato incluido en cada poema.

Además hay dos volúmenes dedicados a los pueblos originarios de la Argentina. En *Las mujeres indígenas de la Pampa y la Patagonia* y en *Cazadores de Plumas*, Norma Sosa cuenta (munida de una abundante bibliografía, en una investigación que se revela interesantísima) costumbres y anécdotas de personajes fundantes de nuestro país. Los dos libros contienen también material iconográfico de los protagonistas de la investigación.

En la colección constan también dos libros de Jorge Aulicino: *Las Vegas* y *Hacia el mal*. Uno es un viaje turístico y espantado por la ciudad de Las Vegas en el que cada poema construye un edificio de la ciudad y, la totalidad del libro, una especie de "estado Las Vegas" del espíritu. El otro es una larga reflexión encadenada sobre el mal, en la que se refieren tanto los objetos como las acciones y las percepciones que provocan la idea del mal. En él se reúne lo sagrado y lo profano, lo cotidiano y lo satánico, para generar una atmósfera que permite ser percibida como un "ambiente maligno".

LA PÉRFIDA ALBIÓN

RIVERO
HUGO ALBERTO BOTTAZZINI

Editorial Ciudad Gótica
Buenos Aires, 2002
400 págs.

POR SERGIO MORENO

Hugo Bottazzini no es historiador, pero marca una raya en la arena del tiempo y revisita una historia olvidada, tanto como lo ocurrido antes de la infausta y reciente fecha de la guerra de Malvinas. Bottazzini ha escrito una novela vigorosa y vehemente en la cual la historia que relata es excusa necesaria para contar –en un comienzo– parte de aquella historia olvidada. *Rivero*, opera prima del autor, recupera la memoria, sin piedad, con la dureza de los hechos que ocurrieron allá cuando nació la Argentina y comenzaba a perderse a manos de los mismos que continuaron armando la ingeniería del despojo nacional.

Una primera lectura nos indica que *Rivero* es la historia novelada de un gaucho cuyo padre combatió a las tropas inglesas en ambas invasiones a Buenos Aires a principios del 1800, aquel gaucho que no dudó embarcarse rumbo a un paupérrimo archipiélago perdido en el Atlántico sur, que combatió la invasión a las islas, y que murió demostrando su valor, propio de Aquiles, en la batalla de la Vuelta de Obligado, el 20 de noviembre de 1845. A su vez, *Rivero* es una coartada que utiliza Bottazzini para recorrer la historia de una relación –a entender del autor– dolorosa y perjudicial, tal la que intercepta los destinos de la Argentina y la Gran Bretaña. Desde antes mismo de nacer, la historia del gaucho Antonio Rivero está impregnada de Inglaterra. Desde la muerte de su padre en combate contra los "casacas rojas" en Uruguay –luego de haber salido ileso de las invasiones a Buenos Aires de 1806 y 1807– hasta su martirización en la Vuelta de Obligado, el personaje-excusa de esta historia vive rodeado de ingleses, alguno de los cuales fueron sus amigos.

Bottazzini no escatima imprecaciones contra el Reino Unido. Historia, en un prólogo que hace las veces de advertencia al lector, un relato de intereses comerciales, de traiciones, de porcentuales, de platos que se inclinan para el mismo lado. Bottazzini recorta una historia donde Inglaterra es, siempre, la "pérfida Albión".

Rivero se yergue así como la representación de un país, el país rural, el del gaucho que dio su sangre en cuanto combate se atravesara en el camino de la patria, primero por la independencia, después en las guerras intestinas. Bottazzini realza este valor, reviste al gaucho Rivero con los atributos de un guerrero puro, honesto, *naïf* y dispuesto a todo sacrificio por su país, de cuyo sufrimiento y destino, entiende el autor, el personaje es plenamente consciente.

A diferencia de Martín Fierro, el gaucho Rivero no duda sobre lo que debe hacer, y lo que debe hacer es, siempre, pelear por su patria. El universo que se derrama en *Rivero* es la historia del combate entre el bien y el mal, categorías que el revisionismo histórico argentino puso en bandos bien definidos. Bottazzini tributa a esa lógica, que agiganta con un relato minucioso, comarcal, costumbrista y heroico.

Rivero, la historia de un gaucho que intenta ser parábola de un país, contiene en sus entrañas una exhaustiva investigación en bibliografías también exhaustivas, generosas y, algunas de ellas, olvidadas. Exhumado el personaje, la historia regresa de ese olvido. Esta novela es, también, un ejercicio más de la memoria, que Bottazzini propone como un banquete donde el menú principal es reflexionar sobre la patria.

NOTICIAS DEL MUNDO

ARGENTINOS POR EL MUNDO Acaba de volver de Santiago de Chile Beatriz Sarlo, quien viajó especialmente para recibir el internacional Premio de Letras José Donoso, que le fue otorgado en su segunda entrega. Apenas traspuesto el umbral de su estudio, se enteró de que la edición italiana de su libro *Una modernidad periférica*, que encara la exquisita editorial Quodlibet (manejada por discípulos de Giorgio Agamben), saldrá con prefacio de Raúl Antelo. Felicitaciones a ambos colaboradores de *Radarlibros*.

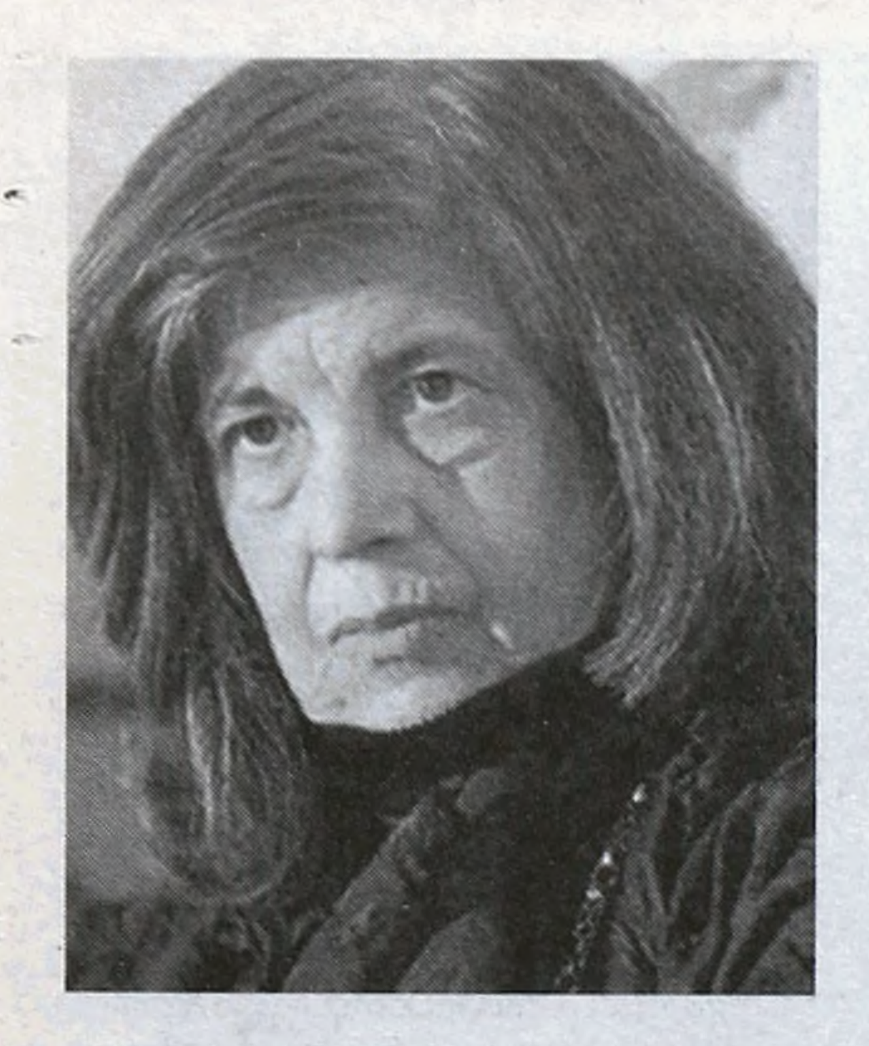
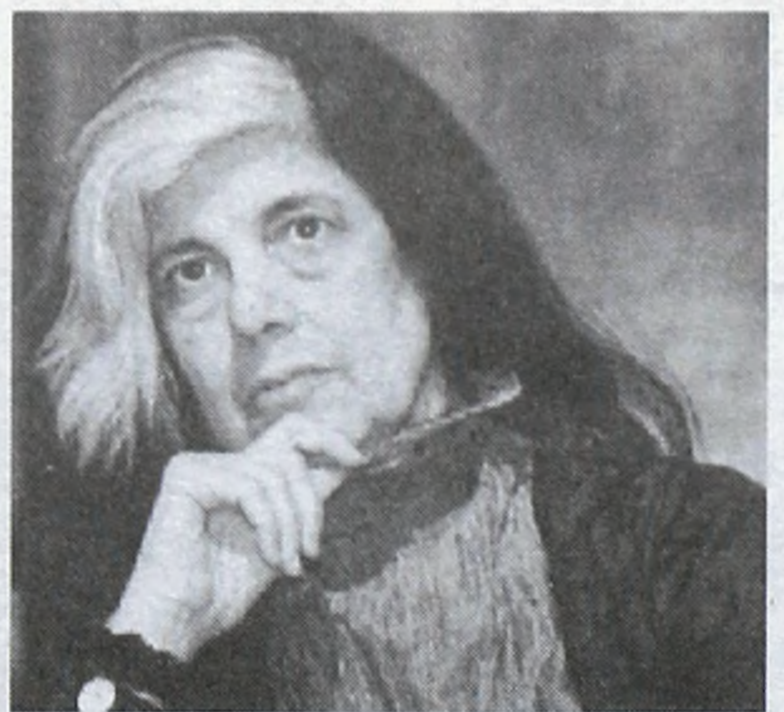
UN TRASPIÉ EN GUADALAJARA El escritor peruano Alfredo Bryce Echenique negó hoy que tenga problemas de salud y dijo que los responsables de la editorial Planeta en México "mintieron" al decir que se había desmayado y debía hacer 48 horas de reposo absoluto. "Me encuentro furioso porque han inventado mentiras acerca de mi salud", declaró el novelista de 63 años, que se había caído en el aeropuerto de México DF, cuando intentaba tomar el avión que lo llevaría a Guadalajara para participar en la Feria Internacional del Libro. El escritor canceló la visita a México y regresó a Barcelona, pero no por problemas de salud sino "por indignación".

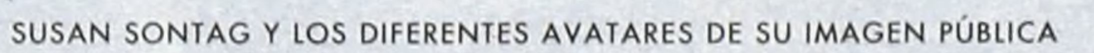
AUSENTE CON AVISO Otra esperada figura de las letras latinoamericanas canceló su visita a la Feria de Guadalajara. Se trata del premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, cuya presencia estaba prevista para la inauguración de la Feria. Los organizadores comunicaron el cambio de planes en un escueto comunicado, sin dar mayores razones de los motivos de la ausencia de Gabo aunque muchos sospechan que se trata, una vez más, de su salud.

NOTICIAS DEL PARAÍSO Mario Vargas Llosa participó en Lima del encuentro "¿Qué hacer con la literatura?", ocasión en la cual leyó un capítulo de su novela inédita *El paraíso en la otra esquina*, que vuelve al tema de la utopía. Ambientada en el siglo XIX, narra las experiencias de la francesa Flora Tristán y su nieto, el pintor Paul Gauguin. Flora Tristán fue hija del coronel peruano Mariano Tristán y pasó casi un año en Arequipa y Lima, mientras intentaba acceder a su herencia paterna, lo que finalmente no consiguió y la llevó a escribir *Peregrinaciones de una paria*, un "fresco incomparable de lo que era la vida en los inicios de las repúblicas sudamericanas", según Vargas Llosa. Gauguin, por su parte, vivió seis de sus primeros siete años de vida en el barrio limeño de San Marcelo, en casa del presidente peruano José Rufino Echenique, donde aprendió el español antes que el francés y vio telas y "huacos" (cerámicas) prehispánicos que posteriormente inspiraron su estilo artístico.

PREMIO DE PREMIADOS Aunque usted no lo crea, existe una Asociación de Artistas Premiados Argentinos "Alfonsina Storni". Dicha Asociación decidió adjudicar el Premio Trayectoria de APA 2002 al escritor Juan-Jacobo Bajarlía en el rubro literatura.

CHIN CHIN El próximo 9 de diciembre se realizará un homenaje a Néstor Perlongher a diez años de su muerte. Bajo el lema "Un brindis por Néstor" participarán del homenaje Cristina Banegas, Tamara Kamenszain, María Inés Aldaburu, Roberto Echavarren, Adrián Cangi, Daniel Molina y la Pista 4. La cita es a las 20.30 hs. en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038).


SUSAN SONTAG Y LOS DIFERENTES AVATARES DE SU IMAGEN PÚBLICA


LA EXTRANJERA

De paso por Barcelona para presentar la traducción de su última novela, *En América*, Susan Sontag conversó con **Radarlibros** sobre su literatura, la distancia que mantiene respecto de los Estados Unidos, "con esta despreciable y aterrorizante administración Bush", y su necesidad de contar para preservar la movilidad de sus juicios y opiniones.

POR RODRIGO FRESÁN (DESDE BARCELONA)

¿Ya apareció Susan Sontag en algún episodio de "Los Simpsons"? De no ser así, me pregunto qué está esperando Matt Groening: Sontag tiene todo para darse una vuelta por el bar de Moe o por el show del payaso Krusty: fácil de sintetizar a dibujo animado y potencia icónica pop y, ah, ese célebre mechón blanco.

Sin embargo, en Barcelona, ciudad a la que la escritora ha llegado para presentar *En América*, su nueva novela recién editada por Alfaguara, se suscitan algunas sorpresas. La primera de ellas es que Susan Sontag se ha teñido el pelo: su marca registrada ha desaparecido bajo un negro parejo y azabache. La segunda es que la autora –lo mismo ocurre con sus novelas– es tanto más amable y divertida y *decontracté* que buena parte de las pseudo clones que ha sabido generar su genio y figura. La tercera es que dice preferir el formato novelístico al del ensayo porque "el ensayo te obliga a decidirte por un único punto de vista mientras que en la novela puedes distribuir todas tus opiniones y contradicciones a lo largo y ancho de varios personajes. Yo no estoy de acuerdo con muchas de las cosas que digo, y la novela es la forma más maravillosa de jugar con esas contradicciones. El ensayo te obliga a ser lúcida todo el tiempo. Y eso ya es, de entrada, ser superfluo. Sobre todo cuando me veo obligada a opinar sobre cuestiones políticas. A mí se me cita por decir cosas simples como, por ejemplo, que Bush es un cretino; pero yo no dejo de ser consciente de que la política es el enemigo del escritor porque obliga a simplificar; y que el paisaje es mucho más complejo y que trasciende las malas intenciones de Bush. Por eso, para eso, están los libros que una escribe, en especial las novelas: para ser más inteligente que una". La cuarta es que confiesa que su vocación frustrada fue la de ser actriz y, por eso, "no es casual que tenga muchos más amigos *performers* que amigos escritores. Los artistas del escenario son más interesantes"; la quinta sorpresa –otra vez, lo siento– es que Susan Sontag se tiñe el pelo y que va a ser mucho más difícil reconocerla en un próximo episodio de "Los Simpsons".

PASAJERA EN TRANCE

Sontag parece contenta. Está en Barcelona ("Una de las ciudades más amadas por los extranjeros") y en Barcelona es lo que más le gusta ser: una extranjera. Como las heroínas de sus dos últimas novelas, Emma Hamilton –inglesa en Italia– en *El amante del volcán* (1992) y ahora, la Maryna Zalezowska (inspirada en Helena Modrzejewska, célebre actriz polaca a principios del siglo XX) de *En América*. Estas dos novelas –según Sontag– marcaron su resurrección como escritora y le hicieron olvidar para siempre la opción beckettiana de "libros que transcurren dentro de una cabeza, optando ahora por personajes que salgan al mundo y que lo experimenten todo". La primera de ellas la escribió relativamente rápido –durante dos años y medio, trabajando todos los días– y fue un best-seller mundial. La segunda le llevó más de ocho años de trabajo, marcados por su estancia en Sarajevo durante la guerra, los catorce huesos que se rompió en un accidente de tránsito y que la confinaron a una silla de ruedas por una temporada y –cuando iba por el antepenúltimo capítulo– el diagnóstico de un cáncer que la obligó a doce meses de quimioterapia y operación.

Pero, antes de eso, Sontag había escrito el formidable e iniciático "Capítulo Cero" de *En América* –un "monólogo-tratado" sobre la voz narradora y el modo de entrar al escenario de una trama–; y su perfección la dejó paralizada, imposibilitada para seguir escribiendo: "Pensé que ya no tendría sentido continuar. Allí estaba todo. ¿Qué más decir? Demoré bastante en empezar el siguiente capítulo, el capítulo primero. Y no tuve otro remedio que comenzarlo con una bofetada sobre el rostro de la protagonista. De algún modo era la bofetada que me daba a mí misma para obligarme a afrontar el desafío de seguir contando la historia. Yfuncionó. Las bofetadas –tanto en los libros como en la vida– siempre funcionan, parece".

EL SUEÑO AMERICANO

En América –al igual que *El amante del volcán*– es una novela de ideas muy bien disfrazada de saga histórica. Es decir: es inteligente y entretenida. Maryna es uno de esos personajes-vehículo que le sirven a Sontag para reflexionar sobre la potencia y la impotencia del Sueño Americano y la escasa línea que lo separa de la Pesadilla Americana. Maryna llega a Estados Unidos decidida a fundar una comunidad utópica e intelectual, "muy cerca del sitio donde hoy se encuentra Disneylandia".

La novela cuenta sobre sus éxitos y fracasos y sobre un experimento social que dura dos años. Le pregunto a Sontag si *En América* puede considerarse una especie de novela de Henry James en reversa, con su protagonista mujer y de clase privilegiada tironeada por las contradicciones de varios hombres mientras se desplaza por un territorio desconocido: el escritor autoexiliado tiene una breve aparición en el libro como crítico teatral y, después de todo, *En América* se ocupa de la neomundística fascinación que provocaban los Estados Unidos sobre los europeos de entonces. La idea de Tierra Prometida, de sitio donde todo es posible. "Así es –me responde Sontag–. Uno de mis modelos inescapables durante la escritura de la novela fue *Retrato de una dama* y ese sentimiento tan jamesiano sobre la dislocación geográfica y existencial. Yo sé mucho de eso. Yo soy una extranjera profesional y por eso vivo en Nueva York. Nueva York no forma parte de los Estados Unidos. Si no pudiera vivir allí, me vendría a Europa sin pensarlo dos veces. Nueva York siempre fue y sigue siendo una especie de foco de resistencia, en especial en estos tiempos que vivimos, con esta despreciable y aterrorizante administración Bush... Así, yo escribo para sentirme todavía más extranjera. Y trato de pasar varios meses al año fuera de mi país para poder verlo mejor, con mayor objetividad... ¿Qué es lo que veo? Veo cosas que me fascinan y cosas que no me gustan nada. En momentos así, por más que las idas y vueltas de la vida política siempre me hayan resultado un misterio psicológicamente insondable, es cuando una ve mejor y más claramente su misión en la vida. Y mi misión tiene que ver con escribir sobre los gustos de las minorías, aportar una contraopinión a una opinión mayoritaria, decir no en un país donde mucha gente dice, automáticamente, sí."

Y entonces Sontag se va a hacer las valijas para volver a Nueva York, esa ciudad, esa comunidad-utópica, que queda tan lejos de Springfield.